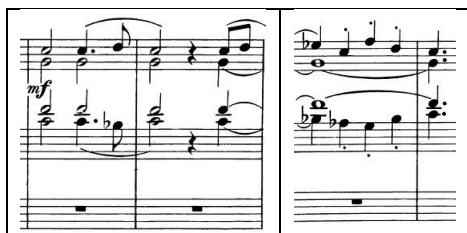


Написване на четиригласна двойна фуга в стил Хиндемит

Една от шестте сложни фуги написани от мен с експериментална цел е в стил Хиндемит. Това означава че трябва да се дефинира и използва различен принцип на организация на интервалите и в хоризонтал и във вертикал, като този принцип съвпада само отчасти с принципите на традиционната хармония и полифония. Въпреки че музиката на Хиндемит е принципно тонална, при писане в Хиндемитов стил са възможни различни степени на тонално звучене – вертикала може да бъде направен да звучи по-конвенционално (т. е. по-терцово), така придавайки му по-традиционен характер; възможен е също така и по-квинтово-квартово ориентиран подход, с по-свободно използване също така на секунди и малки септими във вертикал – така звученето на пиесата може да се характеризира като по-малко традиционно или функционално, и по-дисонансово. Хиндемит използва всички възможни варианти. Като «по-меко» звучащ пример от неговото творчество бихме могли да цитираме първата част на неговата Втора соната за орган.¹ Моето решение беше да напиша фугата също в малко «по-омекотен» стил.

Полифонични съображения

¹ Можем да предпологаме че това е било решение продиктувано от съображения за стилизация. Тази част има «барокови»стилови елементи, които са проследими и в използваните теми, и в «риторнелото» на първата тема. Този пример (горното петолиние е на виолинов ключ, средното на басов):



едва ли би могъл да се нарече типично Хиндемитовски; както отбелязва и Макинтош, [Mcintosh, John Steward, An analysis of the first two sonatas for the organ by Paul Hindemith. Master's Thesis, Eastman School of Music, University of Rochester, 1961, Линк: <http://hdl.handle.net/1802/3144> последно посетен 17.01.2019] тази пиеса е една от най-терцово ориентираните пиеси в Хиндемитовото творчество.

Един от дефиниращите аспекти на Хиндемитовата хармония е, че тя е основана на неговия Ред 1, който е показан тук, заедно с Ред 2 непосредствено под него:

Paul Hindemith's Series 1 & Series 2
 adapted from *The Craft of Musical Composition* (1936) p. 96

След октавата, квинтата и квартата имат превес над терцата и секстата.² В полифонията на Хиндемит паралелни октави се избягват, защото не се считат за характерни за неговия стил, но паралелните квинти са позволени винаги; а паралелните кварта и малки септими са много повече отколкото в традиционния свободен стил.³

² Принципите на организация на интервалите и акордите при Хиндемит са обяснени в неговата книга *Unterweisung im Tonsatz*, първа публикация Mainz: Schott, 1937. Подробно обяснение на английски на неговите Ред 1 и 2 могат да се прочетат в: *The Craft of Musical Composition: Book 1 – Theoretical Part*, transl. by Arthur Mendel (London: Schott & Co; New York: Associated Music Publishers, 1942), p. 57-74.

³ Пример за паралелни кварта – т. 13 от Фуга 4 на *Ludus Tonalis*, квинти – напр. в т. 24 на същата пиеса, септими – т. 30-31 на Фуга 1. Всички интервали могат да се движат паралелно в полифонията на Хиндемит, с едно важно изключение – няма паралелни октави, освен ако те нямат за цел подчертаване на някакъв неполифоничен момент. В по-хомофонна фактура, където няма толкова изрично линейни изисквания, октавите се срещат също (например в неговите клавирни сонати). Аз се водя от това свое наблюдение когато пиша моята фуга. Въпреки това, Хиндемит не използва широко паралелни квинти – в цялата пиеса има само три случая, и вичките възникват между тема 1 и 2 (т. 38, т. 33 и т. 48 на Фуга 1 в до).

В цялата пиеса няма нито един случай на паралелни октави. Паралелните септими, особено малките, са особено любим похват на Хиндемит – особено внимание заслужават тактове 30-31 от неговата пиеса, където в подготовка на встъпването на двете теми едновременно, тема 2 в сопран се контрапунктира от паралелни септими в алт и тенор:

и са допуснати кварта, септима и две квинти на силно време във вертикал.

Кратък анализ на пиесата

Редът на встъпване на гласовете е В - А (т. 5) - S (т. 12) -Т (т. 16), три такта интермедия (т. 9-11) след встъпването на сопрана. Тук вече не се спазва правилото за встъпване на гласовете от I-V-I-V (или V-I-V-I) степен, характерно за барока. Първия глас встъпва от си (дорийска шеста степен), втори глас от ре (и така темата не е в ре минор или ре дорийски лад; понеже първата нота на темата е шеста степен, темата е във фа), сопран започва също с ре, а тенор с ла, като предпоследната нота на темата е алтерована - ре бемол вместо ре на трето време в тенора на такт 19. Следния пример:

The image shows two systems of musical notation for piano accompaniment. Each system consists of a treble clef staff and a bass clef staff. The first system includes fingerings: 2, 4, 9, 4 in the treble staff and 9, 4 in the bass staff. The second system includes fingerings: 9, 4 in the treble staff and 9, 4 in the bass staff. The music is in a minor key with a bass clef and a key signature of one flat.

е показателен за композиционната техника при която се търси вертикал който изобилства от кварта, секунди, предпочитани в този стил пред терци, квинти, октави. Горния нотен пример показва оригиналния текст, и интервалите между гласовете са означени с цифри. Примера под него демонстрира какво ще стане ако басовата линия се транспонира на голяма секунда надолу. Квартите и секундиде изчезват, заменени от терци квинти и октави, които правят фактурата тонална в традиционния смисъл. В горния пример се наблюдава тоналност също, но тя е по-неясна, по-двусмислена. Това може би представлява подходящ пример за възможна «хиндемитизация» на по-традиционно изготвен вертикал.

Има паралелни квинти между сопрана и баса между т. 19 и т. 20, отбелязани със звездичка.

Следва канон на темата, между сопран (т. 21) и бас (т. 22), като темата в баса е леко променена – първите две ноти са написани терца надолу откъдето трябва да встъпят – това е направено по съображения за вертикал.

Отново провеждане на тема в тенора от т. 26.

Първото ретроградно провеждане на темата започва също от тенора, т. 29, като ритмичната структура (талеата) на ретроградната тема съвпада с ритмичната структура на оригиналната тема:



Тази ретроградна тема се появява отново в т. 31, в сопрана, после в т. 33, в баса.

Следва стрето от провеждания на прави и ретроградни теми, които се появяват във всички гласове – т. 36-49. В тактове 46-49 двата варианта на темите протичат едновременно в сопран и алт.

Експозицията на втора тема започва от т. 51, първа в сопран, после в т. 55, в алт, с интермедия в т. 59-60, после в тенор, т. 61, и след кратка интермедия в т. 64, в бас, т. 65. Отново следва канон между сопран и бас, като втора тема не е цитирана изцяло (бас, от първо време и сопран, от второ време на т. 68). Тук обаче разстоянието между пропостата и респостата на канона не е един такт (четири времена), а само едно време.

Втора тема е цитирана изцяло в баса от т. 71, след което следва втори канон, между сопран и тенор. Темата се появява на трето време в сопран на т. 74, последвана от темата в тенор на първо време, тук цитирана непълно, в т. 75.

След последно провеждане на темата (с леки съкращения) в алта от т. 79, започва експозицията на двете теми едновременно, в оригиналния лад/тоналност – ре, от. 84. Първа тема се появява частично в канон със себе си, на фона на втора тема, от т. 87. Двете

теми се появяват отново, но този път тема 1 е в сопран, а тема 2 (частично) – в бас, от т. 91. Отново двете теми, в бас и тенор (частично) са налице от т. 97, последвани от канон на тема 1 от т. 100, с тема 2 в сопран. Още една частична поява на двете теми (тема 2), в сопран и тенор, от т. 104. Последната поява на двете теми е от т. 110. Пиесата завършва с част от прелюда към тази фуга, използвайки мотив от тема 1.

Следва партитура на пиесата. Следните означения са обяснени по-долу:

1, 2 – теми

R – ретрограден вариант на темата (не са използвани инверсирани – огледални варианти). Оригиналния ритъм на правата тема (таlea) е запазен обаче.

var. - вариант

Библиография

Hindemith, Paul, *The Craft of Musical Composition*, Arthur Mendel, translator (London: Schott & Co; New York: Associated Music Publishers, 1942)

[*Unterweisung im Tonsatz*, първа публикация Mainz: Schott, 1937.]

Mcintosh, John Steward, *An analysis of the first two sonatas for the organ by Paul Hindemith*. Master's Thesis, Eastman School of Music, University of Rochester, 1961, Линк: <http://hdl.handle.net/1802/3144> последно посетен 17.01.2019.

Резюме

Тази статия обсъжда изготвянето на един композиторски и полифоничен проект – написване на двойна фуга в стил Хиндемит. Това е част от изследване, посветено на сложната фуга: то включва написване на сложни фуги в различни стилове, за три, четири, пет и шест гласа, с две, три и четири теми. Изследването обсъжда някои

исторически особености на жанровете и техники които са използвани, след което прави опит да ги интегрира на практика – тоест, това е отчасти музикологичен, отчасти композиторски проект.

Ключови думи: сложна фуга, двойна фуга, тройна фуга, четворна фуга, Пол Хиндемит, Ludus Tonalis

Abstract This article discusses writing of a composition and polyphonic project – writing a double (compound) fugue in the style of Hindemith. This is a part of a larger study devoted the compound fugue; it includes writing such fugues in different styles, for three, four, five and six voices, with two, three and four themes. Survey includes some historical aspects of the genres and techniques used; afterwards an attempt is made for them to be integrated in practice – i.e., this is partially musicological and partially composition project.

Keywords: compound (complex) fugue, double fugue, triple fugues, quadruple fugue, Paul Hindemith, Ludus Tonalis